中央音乐学院图书馆藏书
E1.6/Lt CCb10
登记号 28403

一

俄罗斯卓越的作曲家尼古拉·雅科夫列維奇·米亞斯科夫斯基於七十年前，1881年4月20日生於華沙附近的諾沃·格奥尔吉耶夫斯克堡. 他是軍事工程師的兒子，由於工作性質的關係，他的家庭時常遷居. 当他还是个小孩子的時候就隨家人到过奥連布尔格斯基草原，在喀山住过，从那裏他跟着他的父親沿着伏尔加河和卡瑪河旅行，而後在伏尔加河下游的城市下諾夫哥罗得居住，最後定居在彼得堡. 这位未來的作曲家在彼得堡畢業於陸軍学校和工兵学校，同時也就在彼得堡受到了音樂教育.

他的姑母是他的第一个女教師，在这位女教師的指導下他開始彈奏鋼琴. 依照著名的作曲家居伊的意見(居伊是工兵学校的教授，曾和米亞斯科夫斯基的父親同过事)，他在彼得堡開始更有系統地学習音樂知識. 这位年青音樂家不但醉心於演奏鋼琴和小提琴，听音樂会和歌劇演出，同時他也開始嚐試創作並且研究音樂理論. 在这方面，塔涅耶夫的得意弟子之一俄罗斯卓越作曲家格里爱尔的教学使他受到很大的裨益.

米亞斯科夫斯基是 1903 年於莫斯科和格里爱尔相見的，这時米亞斯科夫斯基正在軍隊裏担任工兵軍官的職务. 他到了莫斯科就寫信給李姆斯基-柯薩科夫，要求給他介紹一位莫斯科的音樂家. 李姆斯基-柯薩科夫極其親切地寫了回信，並把他介紹給塔涅耶夫，依照塔涅耶夫的意見，他開始受業於格里爱尔.

下一年米亞斯科夫斯基回到彼得堡，在那裏他服兵役一直到 1907 年，以後決定獻身於音樂，

因此就退伍了．那時他已經是彼得堡音樂院的学生．在这裏他在李姆斯基-柯薩科夫和李亞多夫的指導之下進行学習．在这裏他和阿薩非耶夫及普罗科菲耶夫这样的俄罗斯卓越的音樂家們交往甚密，並和他們結成畢生最親密的朋友．1911 年米亞斯科夫斯基畢業於彼得堡音樂院．

作曲家最初的一些創作嚐試開始於上世紀的九十年代．米亞斯科夫斯基最初是在業餘進行創作，因为工兵学校和軍隊的服务剥夺了他許多時間．虽然退伍使他在經济上發生了困难，但他却从此可以埋头於創作了．

米亞斯科夫斯基在“苏联音樂雜誌”1936 年6月号刊載的“我的創作道路”中說：“第一年我的处境是困难的，我住在父親那裏毫無收入，僅从夏天起我才開始以授課得到一些收入．我認为 1907 年的夏季是我初次感覺到自己幾乎已成为專業音樂家了，这个夏季在創作方面也是有成績的：創作了四部鋼琴奏鳴曲，其中兩部是多樂章的（一部是作

品第六号)，十二首鋼琴小曲，一首四樂章的弦樂四重奏，最後創作了以巴拉梯恩斯基的詩为歌詞的第一部寫得完全‘通順’的浪漫套曲(作品第一号)”.

这样的創作成績对於一个青年人，特别是一个在音樂院才開始有系統地学習音樂的青年人來說，不能不認为是巨大的. 而且就在这个時候，在米亞斯科夫斯基的創作裏就已確定地表現出了与俄罗斯音樂古典派的大師們相接近的特點. 这些大師們是眞正偉大的勤勉劳動者——例如李姆斯基-柯薩科夫的孜孜不倦的劳動就是俄罗斯音樂家的崇高榜样. 僅举这一例子就足够說明了.

米亞斯科夫斯基从他的教師們那裏繼承了对日常頑强劳動的熱爱、对自己嚴格的要求；繼承了为他一生中所特具的驚人的謙虛态度，並且还繼承了廣泛的兴趣. 他是名副其实的学識廣博的人. 他具有高度的民族自尊心. 由於他精通幾國語言，他不只鑽研俄罗斯古典文学，同時还鑽研西歐古

典文学. 而且米亞斯科夫斯基在成年時代除了从事音樂和社会活動以外，幾乎把全部時間都用來深入研究祖國的歷史、文学和藝術以充实自己的知識，而当他在遊歷的時候他就像一位眞正的藝術家和爱國主义者,为祖國大自然的瑰麗而讚嘆.

当米亞斯科夫斯基还是音樂院的学生時，就已創作了自己最初的幾部交响曲、室內器樂的重奏、鋼琴作品和浪漫曲. 米亞斯科夫斯基和普罗科菲耶夫的早期作品於1908年初次公演，从1910年起米亞斯科夫斯基的作品開始出版. 指揮薩拉哲夫於 1911 年的夏天初次演出米亞斯科夫斯基的交响音樂作品(交响詩"沉默")，次年演奏他的"第二交响曲". 同年(1912年)米亞斯科夫斯基在音樂報刊上發表他的批評論文和短評. 这位作曲家後來回想起自己的音樂批評活動時寫道："这种音樂批評的活動使我在批評上的敏感更加尖銳了,並且使我獲得了某些修养,这些修养甚至在我目前的教育工作中仍然起着作用."

幾乎在整个第一次世界大战時期米亞斯科夫斯基都是担任着工兵軍官的職务和站在進步的立場上的. 在这些年裏他的人生观中進步的、民主的特點有了發展, 特别是在苏維埃政权的最初幾年中表現得特别明顯. 米亞斯科夫斯基是俄罗斯知識界优秀的代表人物之一, 这些代表人物在偉大的十月革命後馬上就傾向於勝利的工人階級, 並且与工人階級一起在列寧-斯大林党的領導下着手建設我們的社会主义國家.

米亞斯科夫斯基服务於苏維埃海軍總司令部達三年以上. 外國武裝干涉者和白衛軍被粉碎以後,他復員了. 於 1921 年被任命为人民教育委員会音樂部的副部長. 同年米亞斯科夫斯基在莫斯科音樂院担任教授, 在那裏这位作曲家進行他的教学活動約達三十年之久. 同時, 他仍舊繼續着緊張的創作工作, 並且参加國家的社会生活. 他同時在"作曲家团体", 在國立音樂出版社編輯委員会以及在苏联其他的团体裏工作. 米亞斯科夫

斯基在晚年又是苏联作曲家协会組織委員会主席团委員，是“苏联音樂”雜誌的編輯委員以及莫斯科音樂館的顧問.

米亞斯科夫斯基的教学活動的成績是非常大的. 他繼塔涅耶夫之後領導莫斯科作曲樂派，培养了幾十位天才大師. 布達什金、符拉索夫、加雷寧、戈路别夫、卡巴列夫斯基、克留科夫、馬卡罗瓦、穆拉傑里、佩科、波洛文金、拉左列諾夫、斯塔罗卡多姆斯基、費列、哈恰圖良、舍巴林、雅采維奇以及其他許多苏联作曲家都在米亞斯科夫斯基那裏学習过.

这位作曲家在参加編纂格林卡、李姆斯基-柯薩科夫、柴科夫斯基、斯克利亞賓及其他俄罗斯偉大的大師們的作品時，也作了很多的工作.

1927 年米亞斯科夫斯基榮膺了俄罗斯苏維埃联邦社会主义共和國功勳藝術家的称号，1940 年榮膺了藝術科学博士学位，1947 年又榮膺了苏联人民藝術家的称号. 苏联政府对米亞斯科夫斯

基在發展苏联音樂文化事業中的卓越功績給予了很高的評價，除了授予他这些荣譽称号以外並且还獎予他列寧勳章和苏联獎章. 他在1941—1950年中因“第二十一交响曲”、“第九弦樂四重奏”、“大提琴协奏曲”以及“大提琴和鋼琴第二奏鳴曲”荣獲了四次斯大林獎金.

米亞斯科夫斯基於1950年8月8日逝世.

米亞斯科夫斯基所創作的“第二十七交响曲”和“第三十弦樂四重奏”在他死後(1951年3月)荣獲了斯大林一等獎金. 所以，苏联政府一共是以五次獎金褒奬了米亞斯科夫斯基在創作上的成就.

在1951年的和前幾年的荣獲斯大林獎金作曲家的名單中，都有米亞斯科夫斯基的学生們的名字，其中有交响樂隊用的叙事詩曲的作者——青年作曲家黑尔曼·加雷寧的名字(1950年他畢業於莫斯科音樂院米亞斯科夫斯基班). 因此，我想引用米亞斯科夫斯基十年前所寫的一封信，这封信曾於1941年在莫斯科作曲家协会斯大林獎

金第一次奬授大会上宣讀，信中說:

"在音樂方面授与我們以斯大林奬金使我們感到驕傲和欢欣. 特别是当我們想到奬金是以我們大家所熱爱的全世界劳動人民領袖斯大林名字命名的時候，这种感情就更加强烈起來. 今年的奬金獲得者中以老年和中年一代的藝術家佔多數. 我們'老年人'即使在今後也不願放棄这偉大的荣譽並且力求獲得这荣譽的奬賞. 但是我衷心地希望在这个藝術的競賽中今後的勝利將屬於我們的具有絕頂天才的青年人，青年人負有創造共產主义社会的第一部音樂、創造全世界最优秀的音樂的使命."

現在，当那些在創作上遵循着社会主义現实主义崇高原則的天才青年作曲家們獲得了新的成就而使我們感到兴奋時，我們帶着親切的心情回想起米亞斯科夫斯基的名字——这位音樂大師和卓越的教育家在最後十年中培养了八十多位苏联作曲家.

二

米亞斯科夫斯基半个世紀的創作活動的成果是巨大的. 这位作曲家的遺作有二十七部交响曲, 三部小交响曲, 幾首交响詩和序曲, “斯拉夫狂想曲”和其他樂隊的作品, 大合唱“基洛夫和我們在一起”, 一部小提琴协奏曲, 一部大提琴协奏曲, 三十首弦樂四重奏曲, 一部小提琴和鋼琴奏鳴曲, 兩部大提琴和鋼琴奏鳴曲, 幾十首鋼琴樂曲, 百首以上的浪漫曲, 以及許多独唱和合唱的歌曲.

我們在米亞斯科夫斯基的早期作品裏就已感到这些作品与俄罗斯古典音樂有繼承的關係. 米亞斯科夫斯基直接从他的教師們(李姆斯基-柯薩科夫和李亞多夫)那裏以及憑藉研究俄罗斯音樂藝術的偉大作品的方法來接受俄罗斯古典音樂的傳統. 例如, 格林卡的“伊万·苏薩寧”在他的幼年時代給他以極深刻的(按照作曲家自己的說法是使人震驚的)印象. 不久以後, 他認識了格林卡繼

承者們的音樂（“强力集团”大師們和柴科夫斯基的音樂）.

米亞斯科夫斯基从俄罗斯古典音樂家那裏接受了力求音樂的深刻的思想性、音樂的眞摯性与眞实性，接受了力求音樂与民歌的源泉有緊密的联系. 是的，他在革命前寫的所有大型的作品，正像他自己在“我的小傳”裏所承認的一样，幾乎都“帶有深刻的悲观主义的痕跡”. 在他最初的幾首交响曲和交响詩裏、以及在那時期寫的鋼琴作品（特别是在第二奏鳴曲）和浪漫曲裏，都表現了对当時周圍現实生活的極端不滿，这种不滿情緒說明在那些年代中一部分俄罗斯人的心情，这些人痛恨沙皇制度的压迫，但並未表現出革命的積極性.

作曲家後來回憶說：“战爭大大積累了我的內心的和外部观感的印象，同時不知为什麼使我的樂思明朗愉快起來.”这个進化的原因当然是由於他与当時俄國軍界中具有民主和革命情緒的人們

以及勇敢而剛毅的俄國士兵交往，並且也由於他接觸了民歌．例如，在他1918年所作的以思想感情的樂观明朗著称的“第五交响曲”裏，作曲家就运用了許多他的前線筆記裏的材料，特別是运用了西部烏克蘭的“聖誕節祝歌”的主題．

这部作品已經和俄罗斯交响音樂作品的独特的崇高的民族傳統緊密地銜接起來．自偉大的格林卡以來俄罗斯交响音樂作品就有特別顯著的民主主义傾向、形象的現实主义性以及富於深刻的哲学性的藝術概括等特點．这些特點使俄罗斯古典音樂具有了全世界、全人類的意义．而这些特點在米亞斯科夫斯基的“第五交响曲”裏也都完全表現了出來．所以，这部作品很公正地应被認为是在我們祖國苏維埃時代曙光照耀下所創作的第一部卓越的作品．

藝術思想家和爱國主义者米亞斯科夫斯基一方面参加捍衛祖國防禦敌人和建設社会主义社会的工作，同時力求通过音樂形象來反映概括革命

的成功．特别是他的大型“第六交响曲”就是这种意圖的成果之一．他在 1922—1923 年所寫的这部交响曲的特點是充滿了强烈的戲剧緊張性和激動人心的悲剧气氛．後來作曲家对这部交响曲進行了批判，指出把我們人民在革命和國內战爭時代裏的犧牲看做是悲剧，其原因是因为缺乏理論修养和人生观的基礎．

米亞斯科夫斯基的这个批評不僅針对他自己，並且也可以說是針对許多其他俄罗斯作曲家和作家的，这些作曲家和作家虽然衷心接受了革命，但在走上社会主义現实主义的道路以前，在創作的探求中要經歷一段長期而複雜的道路．米亞斯科夫斯基在这种探求的过程中，時常採用丰富的民歌，在作品中把民歌加工，这些作品在思想上都与过去我們人民的解放鬥爭、与在列寧-斯大林時代的苏維埃國家裏所实現的偉大的改革相联系的．

这位作曲家在 1923—1924 年所創作的“第八

交响曲"裏，打算描繪在过去的一个不幸的農民反抗地主压迫的形象．在这部交响曲的第二樂章裏奏出兩首俄罗斯民歌的曲調，而在第三樂章裏奏出巴什基里亞民歌"一个远征兵士之妻"的主題．俄罗斯民歌成为米亞斯科夫斯基"第十二交响曲"的基礎，这部作品是为紀念十月革命十五週年而寫的．作曲家在这裏把集体農莊建設的情景与鄉村的陈腐守舊的生活方式的形象相对照．但这个对照的思想藝術性不能使作曲家滿意．作曲家在他的"我的小傳"中指出交响曲的末章"僅外在地表現出我的構思，但內在的說服力不足"．

作曲家在創作上的探求終於在"第十二交响曲"以後的許多作品中完全獲得了成功．例如1935—1936年他听到巨型飛机"馬克西姆-高尔基"号遇难消息有感而寫的"第十六交响曲"应当被列为他的最优秀的作品之一．在这部交响曲中不僅完全表現出米亞斯科夫斯基的卓越的天才和高度的技巧，而且也表現出作为一位苏联藝術家

的人生观的成熟．这个成熟首先是表现在作曲家把在進行創造性的劳動中与敌人作鬥爭中的堅韌不拔、經受一切考驗的苏联人民的英勇而有力的、对生活充满了信心的形象和送葬進行曲（交响曲的第三樂章）中的悲痛形象相对立起來．

令人覚得意味深長的是在"第十六交响曲"末樂章中奏出作曲家早在 1931 年所創作的歌曲"飛机在飛翔"的主題．正是在三十年代米亞斯科夫斯基採用苏联詩人的詩句寫了幾部声樂作品．他在这些年裏从事於用音樂來体現俄罗斯古典文学名著的形象，很有成績，他用萊蒙托夫、巴拉丁斯基、秋特切夫、傑尔維格及其他俄罗斯詩人的詩句創作了幾十首浪漫曲，同時也受到普希金的"青銅騎士"的啓示而創作了"第十交响曲"．

在斯大林第一个五年計劃初期，米亞斯科夫斯基完全为宏偉規模的建設和社会主义社会的日飛猛進所感動．作曲家在三十年代寫的反映我們現实生活的优秀歌曲有："列寧之歌"（阿列克謝

伊·苏尔科夫作詞),“尽情歌唱”(江布尔詞,他在这篇詩内歌頌偉大的斯大林),“苏維埃之翼”(尼科拉伊·阿謝耶夫詞)等等. 米亞斯科夫斯基在这些歌曲以後又採用斯切潘·席帕切夫的抒情詩寫了許多浪漫曲.

这位作曲家在偉大的衛國战爭年代裏所創作的爱國主义作品中, 特别是在充滿了英勇气概的戲剧性的“第二十二”、“第二十四交响曲”以及在史詩-大合唱“基洛夫和我們在一起”中,現代生活的主題莊嚴地發出音响. 这首史詩-大合唱是在1942—1943年採用尼科拉伊·吉洪諾夫在列寧格勒被包圍的時候所創作的壯麗的詩句而寫的, 为兩个独唱者、混声合唱隊和樂隊的大合唱.

米亞斯科夫斯基在战爭年代还創作了許多其他作品, 其中有第七、第八和第九弦樂四重奏以及鋼琴作品. 其中更有一部分作品(例如兩首奏鳴曲作品第六十四号)是作曲家在青年時代所寫的、但又重新改寫的作品. 必須指出作曲家的許

多其他早期的作品也是後來由他改作及重新校訂後而出版的．这是这位眞正偉大的藝術家在創作上所特具的苦心孤詣的証明之一，他从來不滿意於他过去所寫的作品，永远力求前進，“走向新岸”．

米亞斯科夫斯基对穆索尔斯基的这个遺教特別感到親切．我們在他的“我的小傳”中，在他与他的朋友的談話中，以及在公開發表的意見中時常感到他对自己的不滿意，感到他力求在創作上達到更卓越的成就的願望．米亞斯科夫斯基朝夕思慕的理想是“使音樂形象反映出与我們偉大的同代人的人物相联系的感情，他們以天才的远見和英明的坚定心來改造我們的生活”．米亞斯科夫斯基在 1939 年为斯大林六十寿辰而寫的“祝賀序曲”是与这个構思有联系的一部作品．

但是米亞斯科夫斯基知道早在他年青時代的創作中就已表現出危机的缺點．当他在“我的小傳”中談到普罗科菲耶夫和他自己時，他坦白地認

为他的这些缺點是直接受到現代派音樂的影响．作曲家頑强地力求克服这些缺點，力求使他的作品充滿深刻而鮮明的思想以及力求用大众化的手法把这些思想眞实地反映出來．但是他在这方面所獲得的成就，却始終不能使他滿意．例如米亞斯科夫斯基談到他的充滿歌曲音調的“第十五交响曲”時，他指出：“这仍然还不是我所要尋求的那种語言，还不是使我完全感到我是我們時代的藝術家的那种語言”．

联共（布）中央的關於穆拉傑里的歌劇“偉大的友誼”的決議，嚴厲地指責苏联音樂中的形式主义傾向，帮助了米亞斯科夫斯基澈底肅清了那些妨害他同样也妨害苏联其他許多天才作曲家的現代派資產階級音樂的影响，帮助米亞斯科夫斯基確立了社会主义現实主义的立場．

米亞斯科夫斯基最近的作品（榮膺 1950 年斯大林獎金的“大提琴和鋼琴第二奏鳴曲”，“第十三弦樂四重奏曲”以及最後在作曲家逝世前不久所

完成的"第二十七交响曲")表現出他是如何深刻地接受了联共中央決議中对他的創作的嚴厲而帶有原則性的批評，並且也表現出他响应了在苏联音樂中確定現实主义傾向的号召. 現实主义傾向的基本原則，像決議中所說的就是"承認古典遺產、特别是俄國音樂学派傳統的巨大的進步作用；利用这个遺產並將它繼續發展、在音樂中將高度的內容充实性与音樂形式的藝術完整性結合起來；重視音樂的眞实性和現实性；重視它和人民及其音樂与歌曲創作之深刻的有机联系，重視音樂作品的高度專門的技巧，而同時又具有樸素性並为听众所理解".

三

1940 年米亞斯科夫斯基所創作的"第二十一交响曲"(作品第五十一号，升 f 小調)於 1941 年荣膺斯大林一等獎金.

这部交响曲的立卽引起听众注意的結構是它

的最大的特點．大家都知道，在偉大的俄罗斯和西歐大師們的創作中時常發現所謂奏鳴交响曲形式，早在音樂發展的古典時期就証明了它是富有生命力的．例如貝多芬、鮑罗丁、柴科夫斯基和許多其他的古典的作曲家以及現代作曲家的交响曲就是用这种形式寫成的．

这种形式不是以抽象的公式創造出來的，而是經过那些力求使大型的交响音樂和室內器樂作品內容丰富的作曲家們在創作上長期探求以後才創造出來的．的確，古典交响曲是包括了廣泛的人類思想感情；依次把人類思想感情体現在組成奏鳴交响套曲的四个樂章中．

这部大套曲的第一樂章照例是奏鳴曲形式的快板，卽快速度的結構(常常帶緩慢的引子)，並以三段对称的原則为基礎．首先奏出对比的主題．这就是提示部(从字义講是叙述的意思)，它是由主部、連接部、副部（有時有兩个）及結尾部組成的，这些部就是人們把它們叫做奏鳴曲形式作品

中的一些主題．後來展開部開始．展開部時常是主題的衝突性的、有時帶着强烈戲剧性的对比，这对比引向肯定樂思，这就是再現部，即重複由作品的主要音調所組成的提示部的材料．但是这种重複照例不是逐字逐句的重複，却包含有一些变化，而这些变化使人感覺为展開部形象在感情上的結論：例如，在時常演奏的蕭邦的兩首鋼琴协奏曲（♭b 小調和 b 小調）的头兩个樂章中，我們听到在再現部中並沒有戲剧性的第一主題（主部），而是用副部的廣闊富於表情的曲調肯定抒情性的因素．

在古典的交响曲裏，繼奏鳴曲形式快板之後是緩慢樂章，其中通常多半是思考和幻想的形象．第三樂章是諧謔曲（Scherzo 按意大利語的意义是詼諧），時常帶舞蹈曲的性質．从十九世紀以來在俄罗斯和西歐作曲家的許多交响曲和奏鳴曲裏，諧謔曲排列在緩慢樂章的前面，但是这兩个樂章的形象範圍顯著地擴大起來．例如鮑罗丁的“勇士

交响曲”中的諧謔曲使人感覚是練武的情景，但是後來的緩慢樂章使人覚得是巴揚叙説勇士們的功勳. 在蕭邦的鋼琴奏鳴曲裏把著名的“送葬進行曲”作为第三樂章，虽然奏鳴曲的第二(快板)樂章一點也不包含有詼諧和諧謔的性質，而是充滿了强烈和緊張的戲劇性. 这甚至可能是叙述英雄的死亡，叙述他入葬以前的情景.

从这些不多的例子裏就可以看出，奏鳴交响曲形式是多麽灵活. 交响曲的第四(末)樂章通常是用快速度寫的，正像第一樂章一样，多半是用奏鳴曲快板形式寫成的. 偉大的俄罗斯大師們創作上的探求在处理多樂章器樂作品的末樂章上，是有特出成就的. 我們只要举出柴科夫斯基的充滿了抒情-戲剧性的独創的交响曲，或者举出後來格拉祖諾夫和其他作曲家的創作中獲得那些成功發展的鮑罗丁的交响音樂的史詩的傳統就足够了.

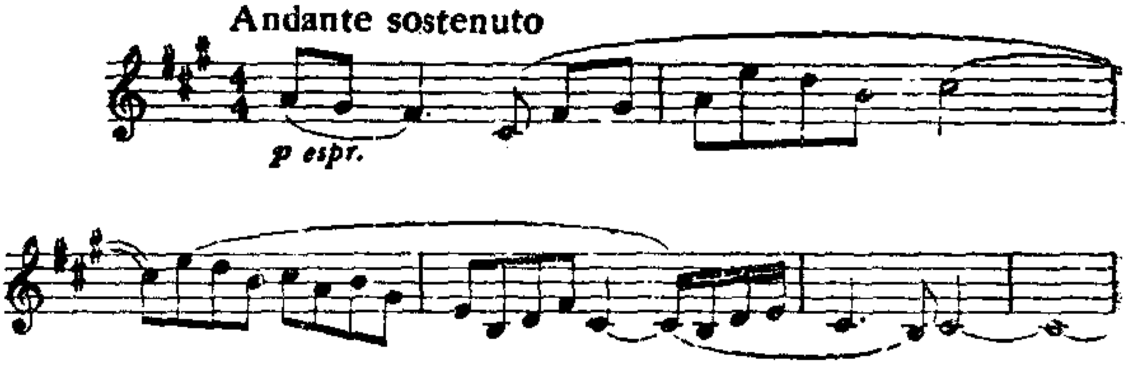
在俄罗斯古典音樂家的作品中內容从來沒有

和內容所具有的形式相脫离的現象.不僅在奏鳴-交响套曲的个别樂章的处理上，而且在樂章的數量上也不是什麼一成不变的和一定的. 可以举出李姆斯基-柯薩科夫的一樂章鋼琴协奏曲和斯克利亞賓的一些一樂章鋼琴奏鳴曲为例. 我們分析这些作品的形式時，發現它們有奏鳴曲快板的一些特徵，但同時我們也發現有奏鳴交响套曲的其他樂章的因素也插入在裏面，表現在擴大这一形式範圍的緩慢和活躍的(諧謔曲的)段落中. 在这裏俄罗斯大師們創造了叙述和發展樂思和形象的新方法，例如他們把那不必要的、形成独立慢樂章的非常廣闊而緩慢的前奏和段落加到展開部中去，以及他採用第二展開部(在再現部以後)來代替末樂章等等.

米亞斯科夫斯基把与以上相類似的結構原則运用到他的單樂章的鋼琴奏鳴曲、即第二和第三奏鳴曲中去，同時也运用到“第十交响曲”中去. “第二十一交响曲”同样也由一个樂章所組成，但

是这一个樂章裏面包含了大奏鳴-交响套曲的許多丰富和多样化的对比，这就說明这位作曲家大胆地發展了並且融会貫通了套曲的古典傳統.

交响曲以廣闊的前奏開始，这首前奏所展開的富有詩意-如歌的主題是由独奏的單簧管奏出的. 單簧管被巧妙地运用在俄罗斯許多古典音樂的總譜中，而民間樂器的手法在那些總譜中也曾獲得很好的發展. 特别是單簧管在俄罗斯的總譜中經常讓它奏出具有蘆笛音响性質的曲調. 米亞斯科夫斯基的“第二十一交响曲”的前奏主題也恰恰具有这样的性質.

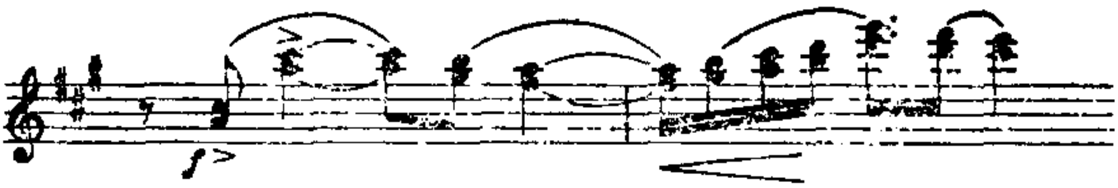


構成这个主題的俄罗斯民歌音調馬上確定了曲調的民族色彩，把我們引入交响曲的形象境界中去了. 在我們面前呈現出我們祖國一望無涯遼

闊的大地，这大地为陽光所照耀和瀰漫着蘆笛的音响，造成了完满沉思、冥想的情緒.

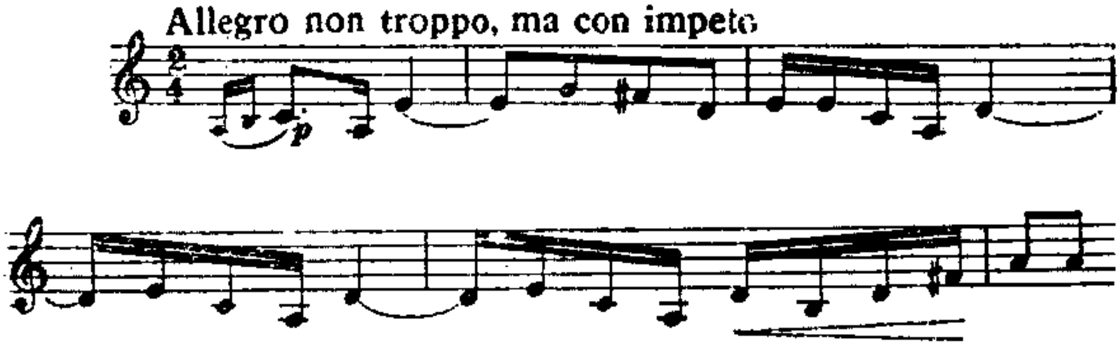
前奏的第二主題不同於抒情的第一主題的地方就是它富有意志的、表現突進的性質，这性質在曲調一開始的八度跳躍中就已令人感覺到，並且这開始处的八度跳躍在交响曲的以後部分中有很大的意义.

这个新的主題由弦樂組奏出，而後由低音區中的大提琴、低音提琴及巴松管重新奏出前奏的第一主題，这一主題在这時帶有史詩的雄偉的性質了. 同時高音區中的弦樂和木管樂器还奏出一个簡短的主題，給人以愉快、兴奋激昂的印象.



弦樂組在開始所奏出的交响曲的主部（即奏

鳴曲快板的第一主題）表現出有更大的積極性和意志突進性.



曲調的結構，較快的速度，有力的節奏，向高音區突進的明顯增强的力度——所有这些都決定了这个音樂形象的光明樂观性. 由於在这一主題的末尾作曲家把前奏的第二主題的强有力的樂句引入，因而更加强了这形象的樂观性.

前奏第二主題的号召的呼声，像我們已說过的那样从八度上升開始，在这裏首先由法國号奏出，而後又由其他樂器奏出，起連接部的作用.

副部（奏鳴曲形式快板的第二主題）以抒情的歌唱性为特徵，它和主部一样首先由弦樂組奏出：

在一開始用小号独奏出簡短句子的展開部裏，作曲家不僅巧妙地發展了提示部的主題的材料，而且也發展了前奏主題的材料——例如我們在最後的高潮裏听出前奏第三主題的曲調的輪廓，但主部与副部的对比在这裏仍然是戲剧性衝突的基礎，其中第二主題充滿了勇敢的積極性和兴奋激昂是这个对比在感情上的結論.

由整个樂隊的很長休止符來与展開部分開的再現部在開始部分也特別强調这种樂观性的結論. 於是主要主題的再現部開始出現，但是它这時比在提示部裏的声音要响亮得多，同時也比在提示部裏的音程高出八度. 後來我們又一次听出前奏的第二主題的、有毅力的呼声，这呼声由弦樂的下降經过句來伴奏. 大提琴的華彩在中音區中沉寂下來，並在这華彩的背景下出現了由單簧管❶

❶ 在刊印的總譜中这个声音是由巴松管奏出的，但是在作曲家送給本書作者的樂譜中，作曲家在配器上作了許多修改，其中也包括这个地方.

所奏出的沉着的音响，从这沉着的声响裏引出以後的抒情段落，於是在再現部裏奏出副部，但这裏副部要比在提示部裏色調要更加"明朗"。

尾声的結構富於技巧，它是以前奏的第一（在低音區裏奏出的）和第三（在中、高音區裏奏出的）主題結合起來的强有力的音响開始。这兩个主題在这裏以鮮明的樂观的色彩完成了再現部的形象。但以後又出現了前奏和第二主題。这主題的形象按三段相对称的原則完滿無缺地把奏鳴曲形式的快板鑲上一个边。交响曲最後幾个小節弦樂和小号所奏出的最後的清澈的音响又一次使我們回到它的最初幾小節的"画境"的气氛中去。

"第二十一交响曲"的構思与祖國大地的形象、以及与祖國大地的瑰麗和遼闊的形象有不可分的联系。但是交响曲的音樂远远超出抒情-冥想的情緒的範圍以外，这是因为由我們現实生活所產生的兴高彩烈、明朗的樂观、勇敢和智慧的感情使这部作品充滿了熱情。米亞斯科夫斯基的

“第二十一交响曲”正是用富有表現力的民族色彩的手法深刻地表達出这些感情．只有生活在苏联時代的音樂家才能創作出这样的交响曲．

四

“第二十七交响曲”（作品第八十五号，c小調）作於1949—1950年之間的冬季，❶ 是米亞斯科夫斯基的最後創作的一部管弦樂作品．这部交响曲在作曲家死後，1950年12月9日，在联盟院大廳作首次公演，指揮是加烏克·後來这部交响曲在苏联各个城市演奏．現在我們已經可以肯定地說它是一直保留在交响音樂会的節目中的苏联音樂作品中最高成就之一．

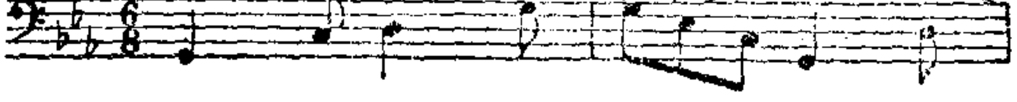
在“第二十七交响曲”裏很顯明地表現出米亞

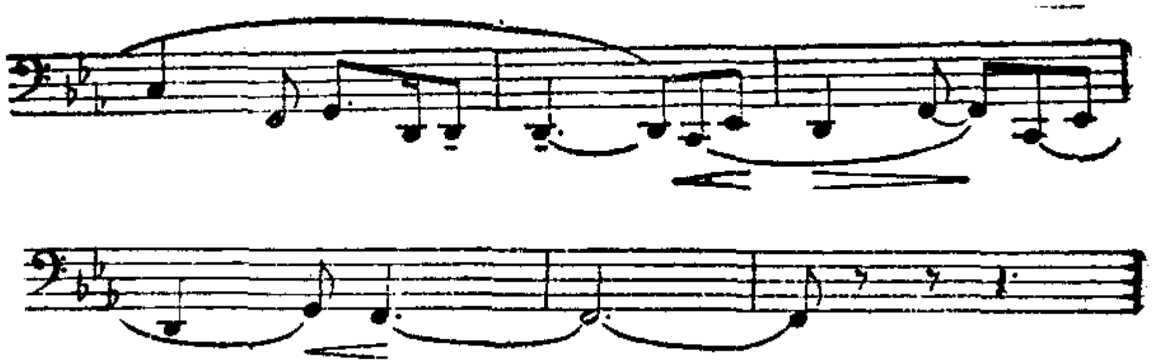
❶ 第一樂章完成於1949年12月6日，第二樂章——12月9日，第三樂章——12月15日．第一樂章的配器完成於1950年2月14日，第二樂章——2月16日，第三樂章——2月22日．这是米亞斯科夫斯基寫的最後一部總譜．

斯科夫斯基作曲面貌的最优秀的特點，这些特點是在他的創作过程中成熟的、並表現出他最後時期的創作的特點．藝術思想構思的深远，形象的富有表現力，高度的技巧以及由於洞察俄罗斯藝術文化的源泉和实質而得到的睿智的純樸——这些就是米亞斯科夫斯基最後一部交响曲的無容置疑的优點．

这部交响曲是由三个樂章組成的，这三个樂章之間的關係是由統一的構思和內容有机地联系起來．在統一的思想和內容方面互相有机地联系着．第一樂章以緩慢的前奏開始，它把我們引到可以作为米亞斯科夫斯基創作特徵的形象的境界中去．在第一樂章的前奏開始時，在大提琴和低音提琴的節奏脈搏的背景下奏出寧靜而富於表情的領奏，这領奏給人以凝神深思的印象：

低音管





这个領奏的曲調後來轉到低音單簧管，並在其他樂器的互相呼应中得到發展，同時速度也逐漸活躍起來．開始奏出奏鳴曲形式快板樂章的第一主題（主部）（交响曲的这个樂章就是用奏鳴曲快板形式寫成的）．不难听出，这个主題開始時是逐字逐句的重複（但僅僅是速度加快——快速活潑 Allegro animato），而後前奏的領奏的曲調在俄罗斯民歌特有的音調上發展起來．

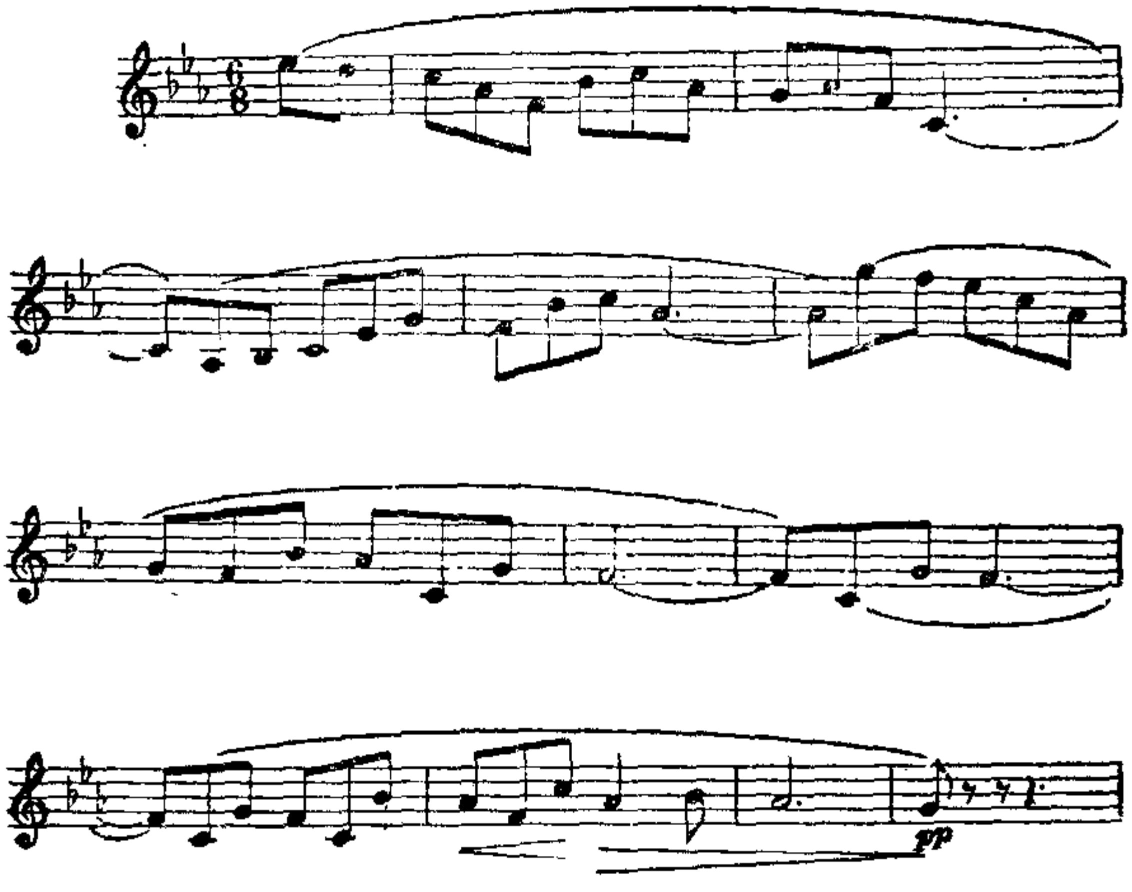
在这裏我們感到，好像苏联人从深思中產生積極行動的意志，產生克服在为爭取進步和幸福鬥爭的道路上障碍的意志．这个樂章整个戲剧性的剛毅的第一主題正是使我們感到是这样的．

剛開始叙述这个主題時在弦樂組柔和音响中

突出的法國号的節奏的重音、力度的逐漸增强和節奏的緊張，定音鼓森嚴的声音，以及帶有法國号的雄壯的号召声的銅管樂組所奏出的主題的高潮，都使我們產生这样的感覚.

高潮过去之後，音响沉靜下來，速度也減慢，同時在樂隊裏出現美妙的蘆笛的曲調，这曲調由独奏的單簧管流暢自由地奏出：

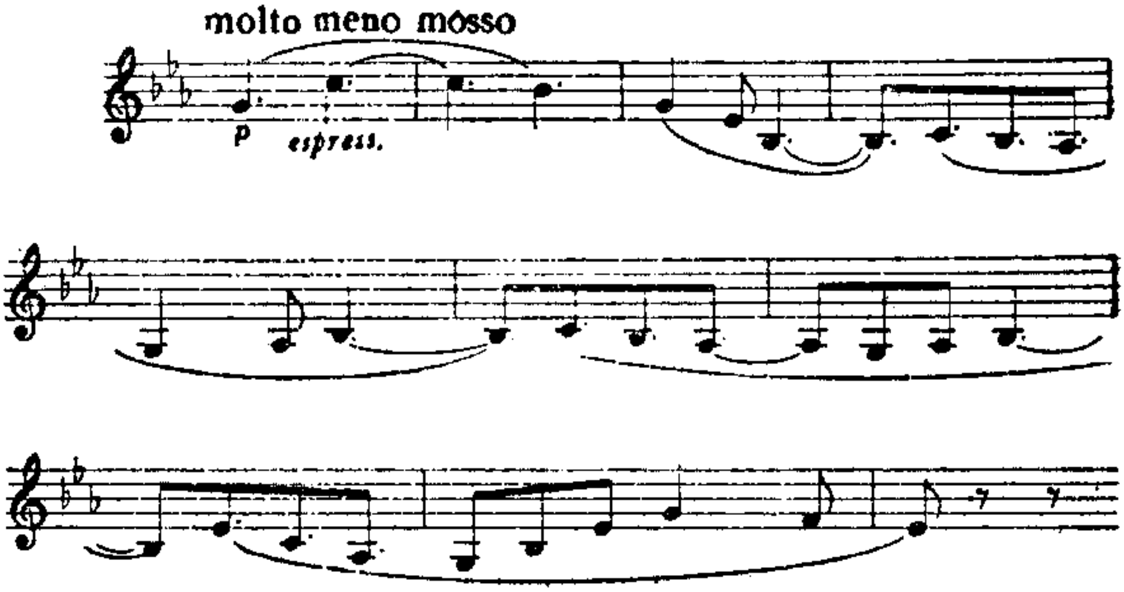
單簧管



这裏，即在連接部裏，音樂已經給我們以祖國

遼闊的大地，充滿了民間樂器的富有詩意的音响的印象．交响曲第一樂章的第二主題(副部)發展並加深了这个印象，第二主題起初由英國管奏出：

英國管



後來双簧管加進去，開始奏出以其他木管樂器的節奏为背景的双簧管和英國管的二重奏．第一、第二小提琴和大提琴如歌地、富於表情地奏出第二主題．以後又出現像蘆笛声的音响．这一次由長笛奏出前奏的主題，用前奏的主題(充当結束部分）結束交响曲第一樂章的提示部．米亞斯科夫斯基的“第二十七交响曲”沒有題材的标題．但毫無疑問的是第一樂章据以为基礎的主題已經包

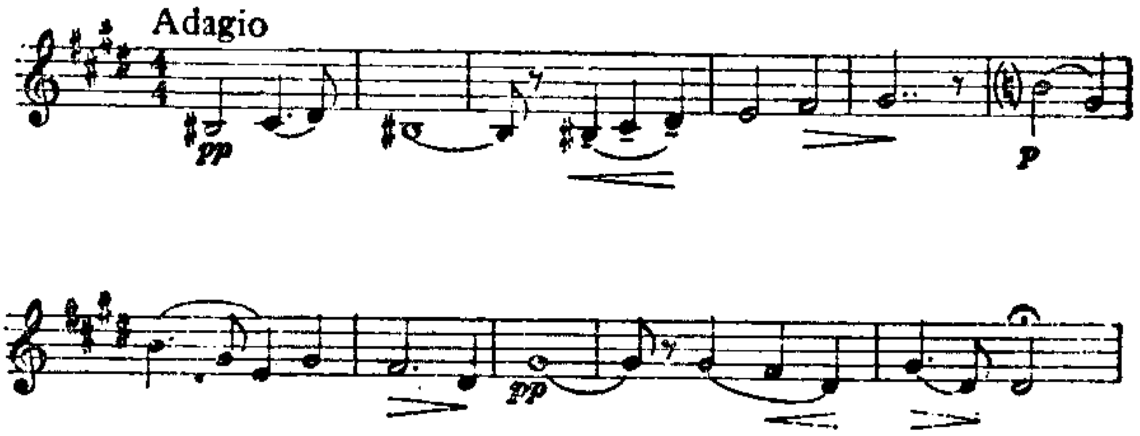
含有富於藝術表現力的十分具体的形象，这些形象是：俄罗斯一望無涯的遼闊的大地和在这土地祖成長起來的英勇、机警而高尚的人們——我們的祖國和人民的形象.

正是这些形象在第一樂章的中間部分中、即在展開部中得到發展. 我們在展開部可以分辨出以前出現过的主題，这些主題在这裏对照起來，進行藝術地概括和以後確定这些形象. 展開部的規模並不太大，但它以戲剧的緊張性为特徵，这戲剧的緊張性为强有力地引入第一主題做了準备，於是再現部以第一主題開始，这一次这一主題是由整个樂隊在低音區裏莊嚴而响亮地奏出來.

我們所熟悉的作为联結兩个主要主題之間的段落，在这裏不是由單簧管而是由双簧管採取簡短和变化了的形式奏出. 第二主題在展開部中起初由小提琴奏出，而後也在其他樂器組中得到發展，並且也和它在提示部中一样，用前奏的主題結束.

以後第一樂章的結束部分(尾声)所包含的廣闊發展，正是交响曲在開始時的这个形象的發展，作曲家在这裏把这一形象的意志積極性全面地揭示出來。抒情幻想的情緒完全被表現我們時代和这一時代的偉大成就的戲剧性的鬥爭的熱情所代替。

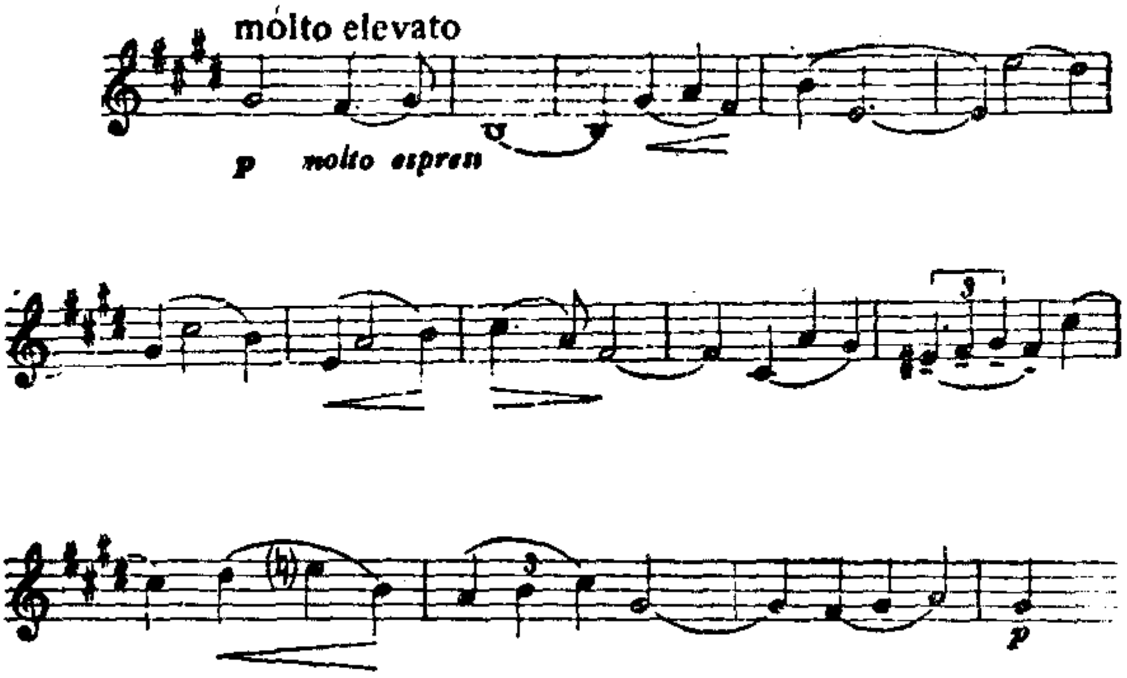
交响曲的第二樂章，也同第一樂章一样揭示出深思的形象，但在这裏，深思渲染了悲痛的色彩。在銅管樂器（法國号、長号及大号）的沉重和弦裏，而後在較高的音區裏由木管樂器奏出沉思悲哀的主題。



代替以上主題的是由弦樂組低沉而柔和地奏出的以下主題，这主題以廣闊曲調的气氛和由木

者註明的速度所要求演奏者奏出的崇高的表情为特徵:

弦樂器



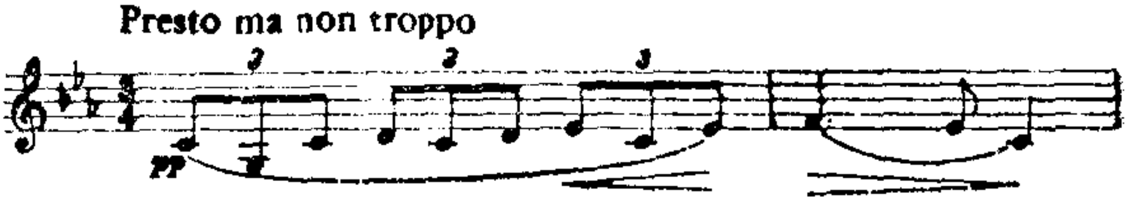
我們有理由把这个主題及補充这个主題的木管樂器的段落（在这一段落中可听到前奏主題的回声）理解为祖國的形象. 我們也有理由以想到我們人民所遭受的沉重的損失來解釋这个樂章最初的和弦的悲痛色彩. 这是因为在交响曲的第二樂章的中間部分裏呈現出战爭的暴風雨和霹雷的形象是我們在短促而森嚴的樂句中感到像雷在轟鳴.

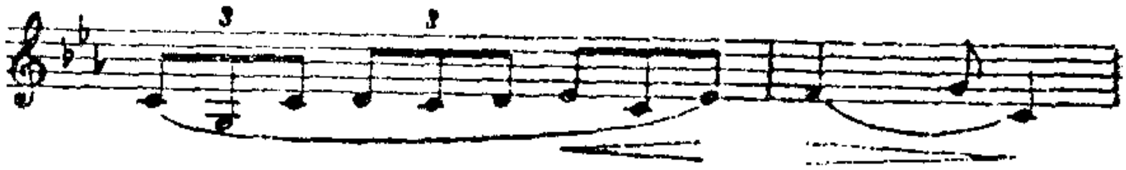
这个樂句首先由法國号和小提琴奏出，以在低音區的驚慌不安的節奏背景下的弦樂和木管樂器的旋風似的經过句來伴奏，後來再由小号大声奏出．但是暴風雨疾駛而过——在樂隊的總的音响低潮以後，重新奏出廣闊而富有表現力的曲調，代替这个樂章開始時的沉思的主題．在这裏这个曲調得到了宏偉的發展，它充滿了更加鮮明的音色用來强調这个主題的叙事性和歌唱性的美．

但是交响曲的这些形象在第二樂章中並未得到最後完成，在第二樂章的末尾又出現了抒情沉思的音响．整个作品的藝術思想是由第三樂章最後一部分(交响曲的末樂章)來完成的．

交响曲的最後樂章以堵塞号口的法國号的有節拍而沉重的声音（这个色調特别微妙而低沉的声音是以手堵着樂器的号口奏出的)開始，这声音

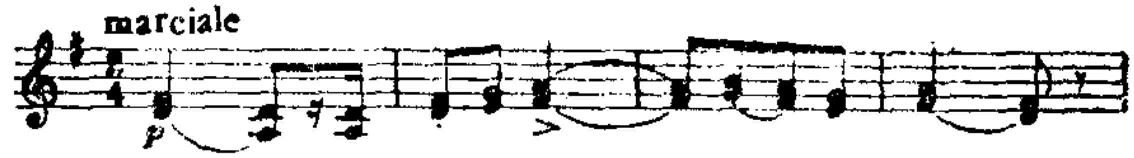
强調出中提琴和單簧管的短小句子，这些短小句子的發展引出具有華彩的音流，以後从这音流引出末樂章的富有戲剧性而激動的第一主題.





交响曲的末樂章是建築在兩个对比主題上，就像已說过的一样，古典的奏鳴-交响曲形式的展開通常就是以兩个主題为基礎的. 末樂章的第一主題以激動不安为特徵，和第二樂章的中間段落的形象相呼应. 作曲家用以下樂观明朗進行曲式的主題与第一主題对立起來.

單簧管



在最初的叙述中（即在提示部中），这个主題

还未得到充分强烈的發展. 只是到充滿感情的緊張性展開部中才開始得到这样的發展. 这裏包含在末樂章中的这些主題因素發生激烈的衝突. 这种衝突在藝術思想上的結果以及交响曲一切形象的發展的結果使人覺得是克服了激動的、戲剧性的驚慌不安和悲痛的情緒, 肯定了对進步的光明力量的勝利信心, 而我們偉大的祖國就是進步的旗手.

音樂家伊科尼科夫在米亞斯科夫斯基的"第二十七交响曲"初次公演不久後寫道: "米亞斯科夫斯基的'第二十七交响曲'(这部作品的總譜是由作者在死前病势嚴重時完成的), 是一位苏联天才的作曲家的最充滿灵感的一部作品. 思想構思的深刻, 技巧的完善, 音樂語言的眞实和充滿激動的情緒, 崇高的道德因素——所有这些使人想起古典的最优秀的範例. 米亞斯科夫斯基的'第二十七交响曲'是苏維埃藝術家的作品. 当你听到这部卓越的交响曲的時候, 由於它充滿了只是为苏維

埃人所特有的内心的樂观主义和肯定生活的力量，所以你一分鐘也不会忘記这部作品是苏維埃藝術家的作品.”❶

按照米亞斯科夫斯基在寫“第二十七交响曲”時，从他对他所親近的人們的言談中看來，他已預知他將要逝世．所以我們应当把这位已逝世的大師的作为創作高峯的这部作品当作是他的遺囑，他把他自己熱爱祖國的全副精力和他对祖國的光荣和偉大的坚强信心都貫注在这篇遺囑中了.

❶ “苏联藝術”，1950 年 12 月 12 日.